Corpo a Corpo

representações antigas e modernas da figura humana

FLÁVIA REGINA MARQUETTI | PEDRO PAULO ABREU FUNARI

organizadores

EDITORA
FAP-UNIFESP

Copyright © 2014 by Organizadores

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Unifesp

---

Corpo a Corpo: representações antigas e modernas da figura humana / Flávia Regina Marquetti, Pedro Paulo Abreu Funari, organizadores – São Paulo: Fap-Unifesp, 2014.
304 p.; 16 x 23 cm

ISBN 978-85-61673-73-4

1. Corpo humano – História. 2. Imagem corporal. 3. Corpo humano – Aspectos sociais. 4. Corpo humano – Aspectos simbólicos. I. Marquetti, Flávia Regina. II. Funari, Pedro Paulo Abreu. III. Título.

CDD - 306.4313

Apoio: Fapesp

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da Fapesp.

Direitos em língua portuguesa reservados à

Editora Fap-Unifesp
Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo
Rua José de Magalhães, 80 – Vila Clementino
04026-090 – São Paulo – SP – Brasil
(11) 2368-4022
www.editorafapunifesp.com.br
www.facebook.com/editorafapunifesp

Impresso no Brasil 2014

Foi feito o depósito legal

1. A Nudez Heroica na Pintura da Cerâmica Ática

José Geraldo Costa Grillo *

INTRODUÇÃO

A nudez ideal ou heroica é ao mesmo tempo um fato e uma invenção. Fato por tratar-se de uma convenção artística corrente no Renascimento, que "consiste na representação de uma pessoa nua contrariamente à normalidade, com a finalidade de sair da esfera do cotidiano"[1]. Uma invenção porque, além de tal convenção encontrar-se no âmbito da tradição antiga, ela passou posteriormente por uma construção discursiva, que dominou a compreensão do corpo nu na arte, do mundo antigo ao contemporâneo[2] e ainda influencia as pesquisas atuais sobre sua representação na arte grega antiga[3].

O autor de maior peso nessa invenção foi Kenneth Clark, que fez distinção entre o *nude*, nu, e o *naked*, corpo desprovido de roupas. Ao responder a questão do que é o nu, ele diz: "É uma forma de arte, inventada pelos gregos no século v a.C., tal como a ópera é uma forma de arte inventada na Itália no século XVIII. A conclusão é certamente demasiado abrupta, mas tem o mérito de evidenciar que o nu não é o assunto da obra de arte, mas forma de arte"[4].

Baseado na suposição de Diógenes de que tudo contém uma forma ideal, Clark admite em termos concretos a existência de uma beleza ideal.

*. O autor agradece ao apoio institucional da Universidade Federal de São Paulo, da Capes e da Fapesp e aos professores Pedro Paulo Abreu Funari, François Lissarrague, Flávia Regina Marquetti e Haiganuch Sarian. As ideias são de sua inteira responsabilidade.

1. N. Himmelmann, "Nuidità Ideale", p. 201.
2. M. Squire, *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy*.
3. R. Osborne, *The History Written on the Classical Greek Body*.
4. K. Clark, *O Nu: Um Estudo sobre o Ideal em Arte*, p. 26.

Estudando a estatuária e a pintura da Antiguidade clássica ao Classicismo moderno e focado nas representações de Apolo e Afrodite (Vênus), ele concluiu que o nu plástico é masculino, enquanto a nudez feminina é corpo puramente despido com finalidade de satisfazer aos desejos do homem.

O impacto dessa concepção nos estudos da arte grega foi quase que imediato, como se pode ver no verbete sobre o nu em uma prestigiada enciclopédia da arte antiga, no qual seu autor afirma que "a representação do nu heroico é um dos aspectos originais e fundamentais da arte grega", elemento que "explica o conteúdo estético dessa arte"[5].

Um dos primeiros a submeter esse modelo interpretativo à crítica foi John Berger[6], que, além de apontar a falta do olhar feminino nos estudos do nu, colocou em pauta que é o olhar do espectador da obra de arte o transformador do despido em nu. Na trilha dessa crítica, vieram os estudos com novas perspectivas sobre o nu e sobre a nudez feminina, trazendo à tona o olhar feminista e denunciando tanto o contexto político, cultural e social do paradigma anterior, como as epistemologias que permeiam seu discurso[7].

Seguindo essa reorientação, os estudos do nu na arte grega também acusaram o contexto político da glorificação da nudez masculina na Grécia clássica, bem como a representação da nudez feminina em contextos de beleza estética, a parte daqueles em que esse estado denunciava sua vulnerabilidade ou desonra[8].

O tema da nudez heroica na arte grega também tem sido alvo de críticas. Robin Osborne[9], por exemplo, após passar em revista a historiografia e detectar alguns pontos essenciais, entende que seria difícil de falar em nudez heroica a partir dos poemas homéricos, uma vez que a nudez aparece ali como algo indigno ao guerreiro. Esses contextos existem; porém, Homero apresenta também o estado de nudez do guerreiro na esfera do belo, como deixa transparecer a cena da morte de Heitor por Aquiles:

5. G. Becatti, "Nudo", p. 576.
6. J. Berger, *Modos de Ver*.
7. G. Saunders, *The Nude: A New Perspective*; L. Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*.
8. L. Bonfante, "Introduction".
9. R. Osborne, "Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art".

> Assim disse [Aquiles]; e do cadáver arrancou a lança de bronze
> e pô-la de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas
> ensanguentadas. Acorreram os outros filhos dos Aqueus,
> que contemplaram a estatura de corpo e a beleza arrebatadora
> de Heitor[10].

Mesmo diante dessa situação dos estudos sobre o tema, entendo, todavia, que a nudez heroica integrava em larga medida os ideais guerreiros da pólis de Atenas durante os séculos VI e V a.C. Mas o que permite, senão justificar, ao menos supor tal afirmação? Focado na figuração do corpo nu nas cenas de armamento, duelos e retorno do guerreiro morto, proponho uma resposta, que considero verossímil, a essa indagação.

A NUDEZ HEROICA EM IMAGENS

De modo a demonstrar o valor heroico do nu na pintura da cerâmica ática, analiso alguns vasos áticos pintados nos séculos VI-V a.C.com temas da Guerra de Troia[11]. Considerando que as imagens são construções culturais, entendo que essas pinturas são manifestações da imagem que a cidade de Atenas fazia de si mesma em relação à guerra e que a Guerra de Troia foi um acontecimento no qual a cidade fundamentou seus valores e sua sociedade.

Trato, nesse sentido, das cenas relacionadas aos três momentos nodais da atividade guerreira, o armamento do guerreiro, os duelos e o retorno do guerreiro morto em batalha, visando a demonstrar que estes são ritos de passagem através dos quais o jovem ateniense estabelecia sua identidade de guerreiro[12]. No primeiro, realiza-se um rito de iniciação, no qual o jovem adquire o estatuto de guerreiro. No segundo, o guerreiro encontra-se em uma fase de latência, pois ao mesmo tempo que já foi admitido como guerreiro, ainda não é, necessariamente, um herói, uma condição que dependerá de sua *performance*. Por fim, no terceiro, realiza-se um rito de separação, no qual o guerreiro sai do estatuto de cadáver e passa ao de belo morto.

10. Homero, *Ilíada*, XXI, vv. 367-372.
11. O *corpus* completo desses vasos pode ser consultado em J. G. C. Grillo, *A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: Sua Representação nos Vasos Áticos dos Séculos VI-V a.C.*
12. J. G. C. Grillo, "A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: Sua Representação nos Vasos dos séculos VI-V a.C.".

No interior desse processo é que a nudez ganha sua dimensão heroica, pois foi o artifício encontrado pelos artistas para indicar ser um herói o guerreiro armando-se, duelando ou retornando morto do campo de batalha.

O ARMAMENTO DO GUERREIO

Na cena de armamento do guerreiro (Figura 1), as imagens colocam em primeiro plano um *guerreiro* e uma *mulher*, sua mãe, que lhe entrega sua armadura. Apesar de ser de natureza guerreira, e voltada, primeiramente, para o guerreiro, esta é a única cena em que um personagem não guerreiro, a mulher, compõe, com tanto destaque, o grupo central. Ela está presente em todas as imagens, portando a panóplia do guerreiro. A mulher tem, portanto, uma função essencial: fazer de seu filho um guerreiro, ou seja, ela realiza um rito de passagem através do qual seu filho é admitido como guerreiro.

No medalhão do prato, quatro figuras nomeadas por inscrições, Peleu, Aquiles, Tétis e Neoptólemo configuram uma cena de armamento do guerreiro, que se prepara para ir à guerra. Aquiles, já com a cnêmide na perna direita, está colocando a outra na perna esquerda diante de sua mãe, Tétis, que vai lhe entregar o restante de sua armadura, escudo e lança. A figura de Aquiles destaca-se das demais por ser a única em estado de nudez. Além de Tétis, estão completamente vestidos Peleu, seu pai, à esquerda, e Neoptólemo, seu filho, à direita.

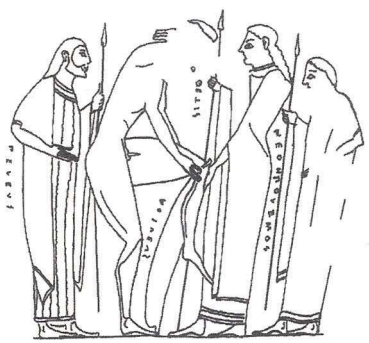

Figura 1. *Armamento de Aquiles.* Prato. Figuras Negras. Prov.: Vari, Ática. Atr.: Pintor Lido. Atenas, Museu Nacional, inv. 507, *c.* 540-530 a.C. (Desenho do autor).

À luz da tradição literária, a cena é inusitada, uma vez que Aquiles recebe sua segunda armadura de Tétis em Troia[13], e a presença de Peleu remete ao primeiro armamento em Ftia, sua casa paterna[14], situação na qual Neoptólemo não poderia estar, por ser ainda um menino e estar sendo criado em Esquiro[15]. Tal configuração demonstra que o Pintor Lido segue a prática artística comum aos pintores de vasos de manipular suas imagens para exprimirem seus valores, discursos, identidades etc.[16] Nesse processo, a nudez de Aquiles fica em destaque e carregada de significados.

OS DUELOS

Nas cenas de duelos, o jovem ateniense, agora um guerreiro, deve, no decorrer da guerra, provar sua força física, seus valores, sua excelência, mas também sua força moral, colocando sua vida em risco de morte. Em suma, o guerreiro deve servir, por sua morte, a cidade à qual pertence – a única que pode fazer dele um herói, celebrar os seus feitos e estabelecer-lhe um culto.

Essa é uma concepção de vida da qual fazem parte os valores guerreiros. A guerra é a condição necessária para que o guerreiro possa, por seus feitos, constituir-se como herói. Ela é a via de acesso ao heroísmo. A guerra, para os gregos, tem um caráter agonístico, isto é, uma luta, um concurso, no qual os dois oponentes portam-se com estima mútua e enfrentam-se com lealdade.

O estado de latência do guerreiro, nesse momento da atividade guerreira, fica manifesto. Em uma sociedade do face a face, como a grega, o guerreiro deve, para ser reconhecido, enfrentar seus oponentes em uma incessante competição pela glória, pois se encontra sob o olhar de outro, e só existe por esse olhar. O guerreiro é o que os outros veem de si. Sua identidade coincide, portanto, com a avaliação que a sociedade faz dele. Esta foi com certeza a atitude heroica tanto de Aquiles quanto de Mêmnon, que o Pintor de Berlim retrata com muita expressividade em sua pintura (Figura 2).

13. Homero, *op. cit.*, XIX, vv. 364-391.
14. *Idem, ibidem, loc. cit.*
15. *Idem, ibidem*, vv. 326-327.
16. D. Yatromanolakis, "Symposia, Noses, Prósopa: A Kylix in the Company of Banqueters on the Ground".

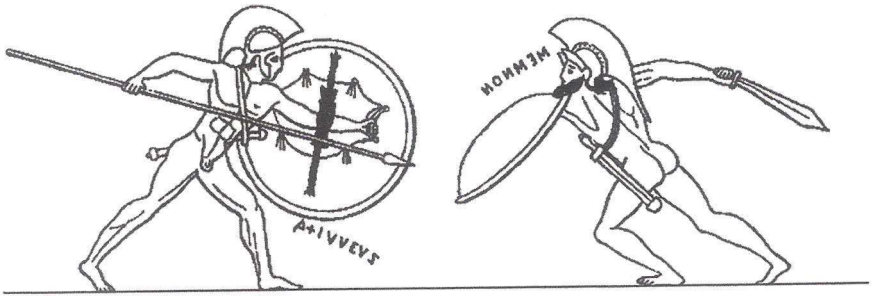

Figura 2. *Duelo entre Aquiles e Mêmnon.* Cratera com volutas. Figuras Vermelhas. Prov.: Cerveteri. Atr.: Pintor de Berlim. Londres, Museu Britânico, inv. E468, *c.* 490 a.C. (Desenho do autor).

No pescoço da cratera, dois personagens nomeados por inscrições, Aquiles e Mêmnon, combatem em duelo em estado de nudez. Aquiles, vindo da esquerda, avança contra Mêmnon, que se arremete da direita com vigor sobre seu oponente. O duelo ainda está indefinido; os dois enfrentam-se como iguais e com as mesmas possibilidades de vitória. Todavia, nem Aquiles, nem Mêmnon tornam-se heróis por vencerem o embate; à parte do resultado, eles o são pelo simples fato de enfrentarem face a face um guerreiro tão excelente quanto cada um se imagina, por saberem que podem perecer pelos golpes de seu oponente. Esse é o estado latente do guerreiro, do qual só poderá sair se estiver disposto a correr o risco inerente da morte.

A nudez dos dois guerreiros é, do mesmo modo que aquela de Aquiles se armando, algo não esperado nesse contexto. Os guerreiros, por uma questão de proteção, enfrentavam-se completamente armados. Assim, o Pintor de Berlim, ao retratá-los nesse estado, também realça a nudez para que ela ascenda à esfera heroica.

O RETORNO DO GUERREIRO MORTO

A cena do retorno do guerreiro morto em batalha tem um caráter simbólico, pois antecipa os ritos funerários que ele receberá; os únicos que poderão concretizar a passagem do estado de cadáver ao de morto. Todavia, segundo seus códigos iconográficos, os artesãos realizam uma prefiguração desses ritos, representando não o cadáver, mas o belo morto, isto é, o corpo do herói morto em batalha.

Com suas imagens, os artesãos representam, antes de tudo, um valor da sociedade ateniense, sem o qual não pode haver bela morte, os cuidados com o corpo do guerreiro morto. Primeiramente, é preciso retirar o corpo do guerreiro do campo de batalha, depois transportá-lo e, por fim, chegar com ele ao destino desejado. Mas ao retratarem essas etapas do retorno do guerreiro, os artesãos representam, também, o belo morto.

Por seus feitos, sua vida breve, seu destino heroico, o guerreiro morto encarna valores como a beleza, a juventude, a virilidade e a coragem, elementos que o fazem escolher a morte para ganhar a glória, dando-lhe uma excelência e uma perenidade que a vida ordinária não comporta. A bela morte do guerreiro, tal qual canta o poema e apresentam figurada os artistas, adquire uma consistência, uma estabilidade, uma permanência que permitem ao guerreiro escapar ao inexorável declínio que marca todas as coisas humanas.

Os artistas representam o belo morto, expondo os aspectos do corpo que encarnam os valores definidores, aos olhos da sociedade ateniense, do estatuto de um guerreiro herói. Aspectos expostos pelo pintor Clítias no corpo de Aquiles, que Ájax está retirando do campo de batalha em Troia (Figura 3).

Figura 3. *Ájax erguendo o corpo de Aquiles.* Cratera com volutas. Figuras Negras. Prov.: Chiusi. Pintor Clítias. Florença, Museu Arqueológico Etrusco, inv. 4 209, *c.* 570 a.C. (Desenho do autor).

Na alça da cratera, Ájax, parcialmente vestido, mas com a genitália à mostra, ergue em seus ombros o corpo de Aquiles. Aquiles está morto, o corpo languidamente pendido, os olhos fechados. Seu corpo é mostrado completamente nu, enorme, viril e forte; é o corpo de um homem jovem, uma longa cabeleira cuidadosamente penteada em mechas regulares se desfaz, seguindo a inclinação de sua cabeça pendida. Ele morreu na flor da idade.

O que torna a imagem pintada desse guerreiro morto heroica? François Lissarrague, ao descrever tal figura, brinda-nos como uma bela resposta:

> Os pintores, para apresentar o morto em combate, retomam a tradição épica da "bela morte" [...]. Do mesmo modo que a epopeia tem a função de cantar os feitos dos heróis, e que não há heroísmo possível sem um aedo para perpetuá-lo na memória, a imagem desempenha esse papel comemorativo fazendo do morto um herói épico. [...] é a passagem do cadáver ao herói que mostram essas imagens, desempenhando elas também, à sua maneira, o papel de uma memória épica[17].

Na mesma linha de raciocínio, são heróis o que dão a ver as imagens de Aquiles se armando para ir à guerra, e Aquiles e Mêmnon combatendo em duelo. Heroísmo denunciado artisticamente pelo porte avantajado dos corpos, musculatura volumosa e cabeleira exuberante, evidências da juventude viril. Mas, também, pela nudez, que, além de integrar ela mesma essa beleza heroica, é o elemento sem o qual os demais não poderiam ser plenamente vistos. Portanto, para ser herói, é preciso encontrar-se nu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação da nudez heroica é um tema debatido nos estudos atuais da arte grega; todavia, como espero ter demonstrado, ela está presente nas pinturas da cerâmica ática dos séculos VI-V a.C.

Não se trata de pensar que o estado de nudez fosse uma condição real na vida cotidiana dos atenienses; pelo contrário, procurei evidenciar que a nudez foi um artifício dos artistas para exprimir o caráter heroico dos guerreiros que representaram. Isso não implica também que a nudez heroica tenha sido apenas uma convenção artística. A realidade da

17. F. Lissarrague, "Autour du guerrier", pp. 46-47.

nudez representada estava no pensamento dos artistas e de seu público, os espectadores de suas obras, que viam nelas os valores guerreiros comuns a todos os cidadãos atenienses.

Esses vasos eram manipulados e vistos por eles em seu cotidiano, e as imagens neles pintadas ali estavam a lembrar-lhes quem eram, as atitudes que deviam ter ao ir para a guerra, lutar e morrer pela cidade. A maneira encontrada para dizer em imagens os valores de um guerreiro ateniense foi retratá-lo nu, no estado de nudez heroica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLARK, Kenneth. *O Nu: Um Estudo sobre o Ideal em Arte*. Lisboa, Ulisseia, 1956.

BECATTI, Giovanni. "Nudo". In: *Enciclopedia dell'Arte Antica: Classica e Orientale*. Roma, Istituto Poligrafico dell Stato, 1963, pp. 576-581.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

BONFANTE, Larissa. "Introduction". *Source: Notes in the History of Art* (Essays on Nudity in Antiquity in Memory of Otto Brendell), vol. 12, n. 2, 1993, pp. 7-11.

GRILLO, José Geraldo Costa. *A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: Sua Representação nos Vasos Áticos dos séculos VI-V a.C.* Tese de doutorado em Arqueologia, São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-13042009-164013/>. Acesso em: jan. 2012.

_____. "A Guerra de Troia no Imaginário Ateniense: Sua Representação nos Vasos Áticos dos séculos VI-V a.C.". *Phoînix*, vol. 16, 2010, pp. 32-49.

HIMMELMANN, Nikolaus. "Nuidità Ideale". In: SETTIS, Salvatore (org.). *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana*, t. II: *I Generi e I Temi Ritrovati*. (Biblioteca di storia dell'arte. Nuova serie, 2.) Turin, Giulio Einaudi, 1985, pp. 199-278.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa, Cotovia, 2005.

LISSARRAGUE, François. "Autour du guerrier". In: *La cité des images: religion et société en Grèce antique*. Paris, Fernand Nathan/L. E. P., 1984, pp. 35-47.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Londres, Routledge, 1992.

OSBORNE, Robin. "Men without Clothes: Heroic Nakedness and Greek Art". *Gender and Histoty*, vol. 9, n. 1, 1997, pp. 504-528.

_____. *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge, Cambridge University, 2011.

SAUNDERS, Gill. *The Nude: A New Perspective*. Londres, Herbert, 1989.

SQUIRE, Michael. *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy*. (Ancient and Moderns series.) Londres, I. B. Tauris, 2011.

YATROMANOLAKIS, Dimitrios. "Symposia, Noses, Prósopa: A Kylix in the Company of Banqueters on the Ground". In: _____. (org.). *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*. Atenas, Institut du Livre/A. Kardamitsa, 2009, pp. 414-464.